Conception : Direction de la Communication du Conseil général d'Eure-et-Loir - Photo : DR

EXPOSITION **ANGEL ALONSO**

à l'Ar[T]senal de Dreux du 18 octobre 2013 au 16 avril 2014

Présentée par le Conseil général d'Eure-et-Loir, la Ville de Dreux et l'association Les Chatelliers des arts.

DOSSIER **DE PRESSE**

l'ar[T]senal
DREUX • EURE-ET-LOIR
Centre d'Art contemporain
Place Mésirard - 28100 DREUX

Ville de Dreux

Eure & Loir
CONSEIL GÉNÉRAL
WWW.EURELIEN.FR

SOMMAIRE

COMMUNIQUÉ DE PRESSE DE L'EXPOSITION « ANGEL ALONSO » p 3

NE PAS S'ÉCARTER DES ASTRES… AU RISQUE DU DÉSASTRE p 4
Jean-Marc Providence

UN GRAND SOLITAIRE, p 5
Emil Michel Cioran

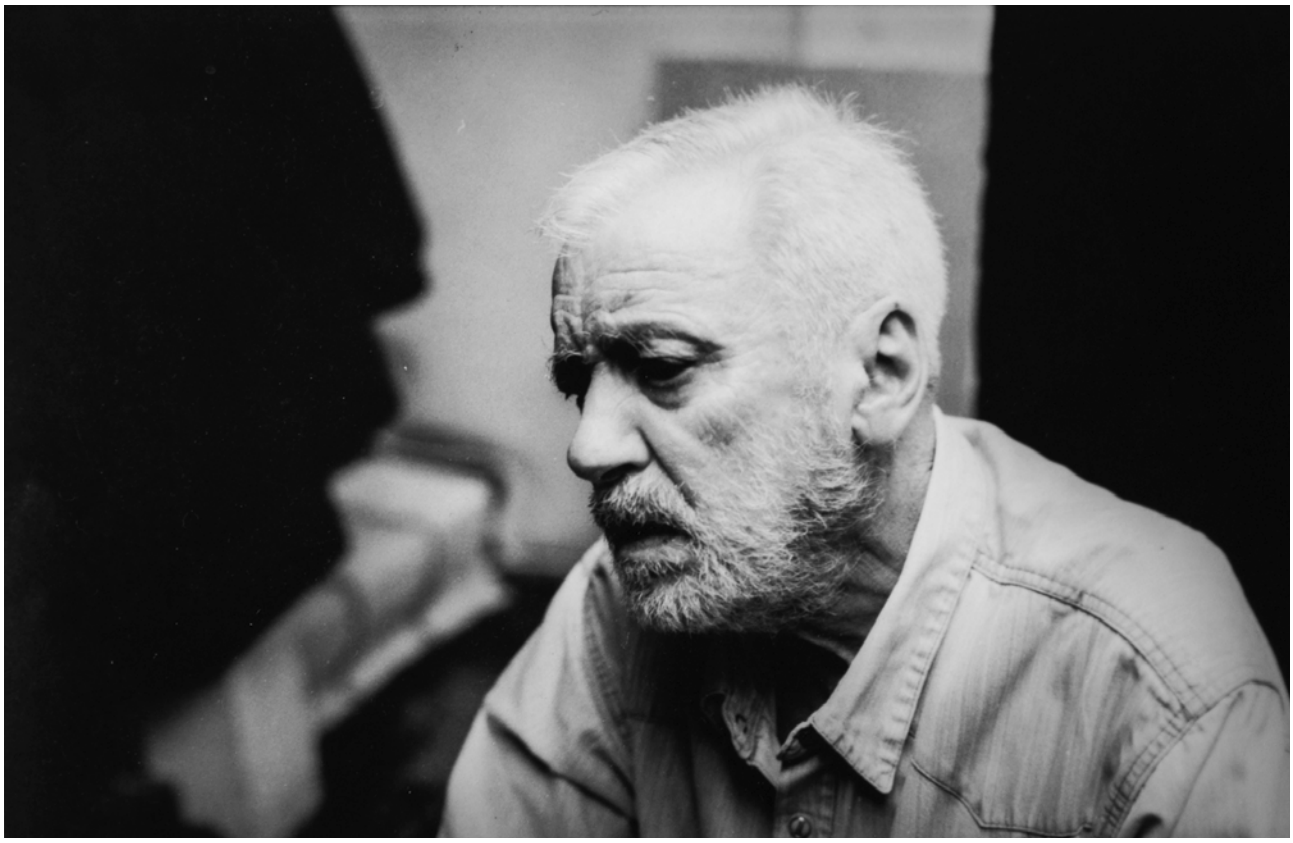
PORTRAIT D'ANGEL ALONSO p 6 à 11
Juan Carlos Marset

LE PARCOURS DE l'EXPOSITION p 12

REGARDS p 13

BIOGRAPHIE p 14

L'AR[T]SENAL p 15



COMMUNIQUÉ DE PRESSE
DE L'EXPOSITION « ANGEL ALONSO »

L'Ar[T]senal présente à Dreux du 18 octobre 2013 au 16 avril 2014, une nouvelle exposition consacrée à l'artiste ANGEL ALONSO.
Angel Alonso, peintre français d'origine espagnole, mort en 1994, a travaillé pendant plus de trente ans dans son atelier de Genainvilliers en Eure-et-Loir.

Nombreuses de ses toiles sont retournées en Espagne, d'autres sont restées en France.
Certaines ont rejoint les cimaises des plus grands musées (Reina Sofía à Madrid) ou les collections les plus prestigieuses.
Une exposition rassemblant une centaine de ses œuvres (la première de cette importance en France) sera présentée à l'Ar[T]senal à Dreux pendant quelques mois à partir d'octobre.
Découvrir ce peintre hors norme en quête d'absolu qui décrivait ainsi son travail : « Interroger la vie, le silence, l'inquiétude. L'enregistrer », c'est aller à la rencontre d'une œuvre intense et méconnue.
Angel Alonso se préoccupa en effet bien peu de sa « carrière ». Par fierté autant que par pudeur, il s'employa même à la contrarier : renonçant à 29 ans à exposer chez Jeanne Bucher comme il déclinera plus tard une exposition personnelle à la Fiac, se tenant à l'écart des galeries pendant plus de 20 ans après ses débuts à la Galerie André Schoëller, ou se brouillant avec ses derniers marchands.
Dédaignant toute forme de confrontation au « marché de l'art », il vécut difficilement grâce au soutien de collectionneurs, choisis par lui et seuls jugés aptes à comprendre et aimer son travail, tout à la fois amis fidèles et mécènes.
Seul comptait pour Alonso l'accomplissement de son œuvre, au prix d'un corps à corps acharné avec la couleur et la matière, triturant une pâte – obtenue après de longues recherches dans les traités anciens – comme un paysan laboure ses champs.
La source unique de son inspiration fut la nature. Pour lui, la terre était le plus beau des paysages. Aussi en arrivera-t-il à travailler la terre elle-même. Écho de ces surfaces de terre, la couleur est une étendue, la couleur un paysage.
Les paysages de la Beauce qui entouraient son atelier, la stridence d'un silex, le cri aigu d'un blanc qui éclate, la mouillure de l'humidité, le sillon imprimé dans la sécheresse rugueuse de la terre, la noirceur laissée par les champs brulés, sont la matière de ses toiles.
Il utilisait un nombre restreint de tons : orange cadnium, jaune de plomb, vert Véronèse, bleu, et surtout le blanc et le noir ; ces deux dernières couleurs, irradiant les œuvres de la fin, s'opposant dans un antagonisme apparent.
Aujourd'hui l'œuvre d'Alonso peut enfin apparaître dans toute sa force et sa radicalité.
Aujourd'hui, près de 20 ans après la mort d'Angel Alonso, découvrir cette œuvre picturale pétrie d'affect, de tendresse, de grâce, de violence, de solennité, de majesté, d'élégance, de sensualité… c'est comprendre que « l'œil peut être le plus court chemin d'un homme à un autre. »

Ce communiqué fait référence à deux textes : celui de la Galerie Guislain - États d'art - présentant la dernière exposition d'Angel Alonso en France (2003) et au texte introductif de Paul Veyne dans son Musée imaginaire (2010).

Sans titre (« le petit jaune »)
1992 – 38 x 26 cm
Technique mixte sur toile
Collection particulière (France)

NE PAS S'ÉCARTER DES ASTRES…
(AU RISQUE DU DÉSASTRE)

L'idée de bâtir une exposition autour du travail d'Angel Alonso dont l'atelier a été installé pendant vingt ans à Genainvilliers, près de Courville-sur-Eure, en Eure-et-Loir, n'est sans doute pas tout à fait étrangère à celle de réparer une injustice.

Comment ce peintre dont Cioran disait, en 1987, qu'il était « le dernier peintre français », a-t-il pu sombrer dans un oubli quasi général, rompu seulement par quelques amis fidèles et quelques universitaires et intellectuels, essentiellement espagnols, le reconnaissant parmi les plus grands ?

Nous sommes en présence d'un artiste qui fut l'ami très proche de deux illustres contemporains Nicolas de Staël et Pierre Tal-Coalt, qui fut un peintre aussi exigeant qu'intransigeant, connu et reconnu par les plus grands collectionneurs, critiques et galeristes et qui fut sans doute l'un des hommes les plus charmeurs et les plus séduisants que l'on puisse imaginer, un beau et doux parleur qui savait comme personne retenir l'attention de son auditoire par la force de son propos, la fermeté de ses positions et « son inimitable tempo ». Et pourtant aucune exposition d'importance en France, aucun ouvrage et très peu d'articles qui lui soient consacrés.

Rien.

Le silence injuste et lourd du non-dit. C'est-à-dire de ce qui reste à dire :

- Dire l'incroyable cohérence d'une œuvre qui court sur plus de quarante ans (1950–1994). Il décidera de recouvrir de son noir charbonneux ses toiles de toutes les couleurs, qui avaient rencontré le succès lors d'une exposition tenue dans une galerie niçoise, affirmant que « décidemment, la couleur est une pute »… Il a toujours exclu de peindre avec de la peinture en tube achetée dans le commerce qui n'aurait pu l'amener qu'à produire « une peinture commerciale ».

- Dire l'étonnant engagement de cet artiste généreux à l'extrême mais ombrageux et orgueilleux aussi. Il se fâche et s'écarte aussi facilement qu'il lie des amitiés neuves. Il élèvera pendant quelques temps Anne de Staël après le suicide de son père. À la ferme de la Chapelle, il accueille, avec Monique, tous ceux qui ont besoin de faire une pause… qui peut durer plusieurs années.

- Dire la rigueur qui accompagne son travail fait de recommencements plus que de répétitions et qui consiste à pousser toujours plus loin l'exigence.

- Dire la culture de ce peintre qui cherche, de ce lecteur qui lit les poètes, qui manie les mots mieux que personne et qui aime les idées qui dérangent et les gens qui les portent.

- Dire la fidélité de cet ami, qui reconnaît à l'autre sa capacité à l'aider à penser et à aimer mieux, telle la philosophe María Zambrano qu'il retrouvera toujours avec le même bonheur.

- Dire une recherche permanente qui l'amène à essayer toutes les matières : la terre, la paille, la cendre, la poussière de charbon, le marbre broyé, le bois, le mégot écrasé, la pince à linge, les papiers déchirés, les chiffons blancs ou maculés… sans changer la manière. Et à tenter de sortir du cadre qui contraint, qui empêche que « ça déborde ».

- Dire enfin une œuvre qui dit la radicalité d'un temps où les remises en cause ne semblaient pas vaines, où les modes ne disaient pas la futilité et la versatilité du paraître mais des choix d'être. Un temps où le cynisme était une façon de se protéger contre les préjugés et les idées toutes faites ou surfaites, où le nihilisme était une réponse à la douleur du vivre.

- Dire la force de ses noirs cendreux venus des terres et des pailles brûlées, à l'automne, devant la ferme de la Chapelle ; de ses noirs tourbeux devenus si denses qu'ils gardent la trace des couteaux et des spatules, de la pièce de bois qui épand la matière et s'immobilise engluée, enlisée ; de ses noirs de velours où la pierre-repère affleure parfois ; de ses noirs avec « effet de gel », ultime « série noire » inspirée par l'Afrique qui s'éveille (Soweto).

- Dire le titre immuable de beaucoup de ses toiles noires : Désastres, mots pour lui, de tous les jours, mots majeurs, mots majors, mis à toutes les sauces et commandant beaucoup de ses jugements sur le monde.

- Dire cette belle série qui vient à la naissance de Jules, son petit-fils et qui lui fait épingler des maillots-oriflammes à un fil à linge qui court, joyeux, de toile en toile.

- Dire une palette de couleurs longtemps éclatantes, franches et sans adjuvant, qui ajoute au jaune des citrons, le jaune des colzas, l'orange des oranges, le vert des pommes et de l'herbe bonne à presser, le bleu profond des eaux profondes, et le rouge rare des fruits déjà mûrs. Mais en dehors de ces grands aplats naturels que n'altère aucun naturalisme, dominent encore et toujours les noirs qui couvrent et recouvrent les surfaces et les supports avec les blancs qui les révèlent (les noirs).

- Dire les deux fils, Jean-Jacques et Thierry, qui travaillent tôt avec lui, qui vont, pour lui, chercher et préparer les matériaux et les matières. Jean-Jacques qui devient, à la fin, ses bras, sa main, le souffle qui lui manque… Jean-Jacques et Thierry si proches et Stéphanie, sa fille, « la prunelle de ses yeux ».

- Dire encore et toujours ce noir venu, peut-être, de l'Espagne sombre et des grands d'Espagne : Goya, Velázquez et Le Caravage et qui ont fait du noir « l'origine et la fin de tout ».

- Dire le refus de toute théorisation sur « sa » peinture avec toujours cette peur du cadre qui enferme, des mots qui emprisonnent, des critiques qui s'aveuglent et aveuglent, des possibles qui s'expliquent et des absolus qui se commentent.

- Dire les femmes qui ont traversé, chaviré et accompagné sa vie. Femmes fidèles encore à une œuvre gardée à portée d'œil.

- Dire enfin ses dernières pièces : petits embaumements, fragiles linceuls. Tout blanc. Et les flèches noires d'une signalétique essentielle qui mènent tout droit vers le ciel, simplicité digne des signes premiers quand vient la fin.

Cendres sur la plaine…

Jean-Marc Providence

UN GRAND **SOLITAIRE**

Esprit généreux et orgueil extrême. Ce que j'ai toujours aimé chez Alonso, c'est cette coexistence rare, cette incompatibilité féconde.

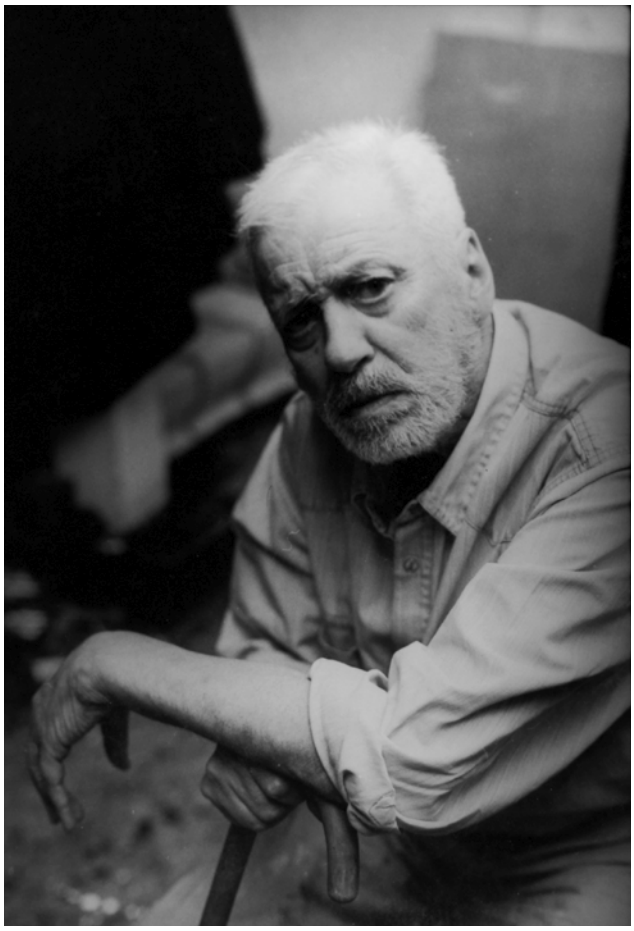
En un autre siècle il aurait été un moine hérétique, débitant des prières subversives qui auraient scandalisé ses supérieurs et fasciné des croyants amateurs de paradoxes. Cynique dans ses propos et, en même temps, prêt à faire n'importe quel sacrifice pour le premier venu, - ce genre de contradiction est fréquent chez l'Espagnol et chez le Russe -. Dérouter avec charme, tel est le secret d'Alonso. Ses réactions sont imprévisibles, déconcertantes. Il aime troubler, et il y arrive sans effort ni aigreur. Ses propos, à un dîner par exemple, pourraient être pris pour de la provocation, alors qu'ils émanent d'un besoin d'animer une conversation, de sauver une soirée : le scandale par peur de l'ennui, cette terreur si fréquente au milieu d'un salon. Alonso est un tempérament. Non, il est mieux : c'est l'être le moins serein, le moins neutre qui existe et qui se tuerait tout de suite s'il était exilé au paradis.

Emil Michel Cioran

Enfance 1990 - technique mixte sur toile Fonds Alonso - Séville

PORTRAIT
D'ANGEL ALONSO

J'ai rencontré Angel Alonso les premiers jours de 1987 et j'ai assisté à l'incinération de son cadavre sept ans plus tard, pendant ces mêmes jours d'hiver rigoureux de Paris où il était arrivé en 1947.



J'ai découvert sa trace alors que je voyageais à travers l'Europe sur d'autres pas, que je devinais bientôt provenir du même être, unis à parts égales par une amitié qui est allée au-delà de la mort ; les autres pas étaient ceux de l'exil itinérant que María Zambrano avait vécu, après l'Amérique, à Rome, à Paris, à Genève et finalement à Madrid (où elle connut l'exil définitif). Je suis arrivé à Paris comme biographe de María Zambrano, et j'en suis sorti subjugué par l'âme, l'art et la vie de cet être prodigieux qu'Angel Alonso partagea avec elle et quelques amis à qui il était fraternellement attaché. C'est cet être, cette fraternité d'art, de vie, et de pensée dans laquelle vécut et mourut Angel Alonso, que j'essaie de révéler dans ce texte, pour la rédaction duquel je remercie de leur collaboration, Jean-Jacques, l'un des fils d'Angel Alonso et Gilbert Feruch.

C'est le philosophe Cioran, – il fut le premier, à Paris, à me parler du peintre –, qui avait présenté Angel Alonso à María Zambrano vers le milieu des années cinquante au café de Flore. Plus de vingt ans après, Cioran fait allusion à cette rencontre, dans un écrit qu'il envoya lui-même à Alonso en décembre 1979, traduit en espagnol par José Angel Valente. Il lui fut impossible de retrouver le texte en français (dans la mansarde, près de l'Odéon, où vivait Cioran, égarer un papier était chose aisée) « mais la traduction de Valente », écrit Cioran à Alonso, « me paraît excellente, et elle pourra te donner une idée du sentiment profond que je ressens pour María ». Ce sentiment se dégageait de ce style de conversation qu'ils avaient tous les trois et quelques autres amis, « nullement entravé par le poids de l'objectivité et grâce auquel María nous conduisait en nous-mêmes, vers nos inquiétudes mal définies ». Le pouvoir du verbe de María Zambrano incita Cioran à explorer l'Utopie « avec une curiosité frénétique qui, peu à peu, devait s'épuiser ou plutôt se transformer en exaspération », durant les deux ou trois années qui suivirent leur première conversation (en 1960 Cioran publie Histoire et Utopie, fruit de ces années de travail et d'écriture). De la parole de María Zambrano, Cioran soulignait la capacité à conduire chacun, dans la conversation, vers soi-même, vers ses « inquiétudes mal définies », ses « perplexités virtuelles » : … « pour qu'elle nous révèle et nous explique à nous-mêmes, pour qu'elle nous accorde, dans un certain sens, une absolution spéculative, et nous réconcilie autant avec nos impuretés qu'avec nos indécisions et nos stupeurs ». Cioran me dit : « Si vous voulez comprendre ce qu'a été la vie de María à Paris, vous devez faire la connaissance d'Angel Alonso ». J'ignorais pourquoi pendant les trois ou quatre années au cours desquelles j'avais fréquenté María Zambrano, elle ne m'avait jamais parlé d'Alonso. Depuis longtemps, ils ne savaient plus rien de l'autre, et María Zambrano me confessa plus tard qu'elle n'espérait plus avoir de ses nouvelles. María parlait de cette retrouvaille téléphonique avec Alonso comme d'un acte de résurrection de cette voix, de ces mots, que, comme on peut le constater dans les lettres qu'elle lui écrivit, elle avait tant besoin d'entendre : « Mais pourquoi donc, Seigneur, tu ne me dis pas un mot ? ». C'est Cioran qui me donna des nouvelles d'Alonso et qui me fit aussi un petit croquis pour arriver, de la sortie du métro au petit atelier au numéro 7 de la rue Brézin où vivait et travaillait son ami espagnol. Cioran, avec émotion, me parla d'Alonso, qu'il considérait comme l'un des rares – ou des derniers – artistes intègres qui restaient encore à Paris. Près de son lit, Cioran avait un dessin d'Alonso, qu'il montrait avec plaisir. J'ai découvert plus tard une coïncidence magique : le tableau que María possédait, précisément au-dessus de son lit, dans sa maison de Madrid, et que je m'étais tant de fois surpris à contempler – sans chercher à savoir le nom de l'auteur – était aussi de son ami Angel Alonso.

Pour Cioran comme pour Alonso, María Zambrano avait été, pendant plus de quarante ans d'amitié, une sorte de miroir de la vérité, de sa vérité personnelle et artistique, où jamais il ne cessa de se regarder, même si parfois il ne s'y voyait plus. Alonso passa les derniers jours de sa vie consacrés à son œuvre (peu de temps avant de mourir il travaillait avec acharnement, faisant un ultime effort, afin d'éloigner, disait-il, l'immense panique qu'il sentait à l'approche de la mort), préoccupé aussi par les siens, sa famille, les amis qui disparaissaient peu à peu et attaché de façon obsessionnelle au souvenir de María, qui le réconfortait beaucoup et le consolait.

Concentré sur la vie qu'il avait partagée, et celle qu'il n'avait pas pu partager, avec María et sa sœur Araceli Zambrano, avec laquelle il avait été plus uni dans l'affection quotidienne, les jeux et les aventures, des premières années de leur relation. Alonso connut les sœurs Zambrano à Rome, lors d'un dîner chez la princesse Caetani, célèbre mécène et fondatrice de l'extraordinaire revue internationale Botteghe Oscure, au début des années cinquante. Dans Botteghe Oscure, María Zambrano avait publié un article sur le peintre Luis FernAndez, avec qui,

aussi bien elle qu'Alonso avaient entretenu des relations amicales qui, semble-t-il, se refroidirent au fil des ans pour tous les deux. À Rome, Angel et María vécurent une période dorée, intense de créativité féconde et de bonheur, malgré les innombrables difficultés financières et les éternels ennuis de leurs permis de séjour. María parachevait à cette époque, à Rome, un des livres et une des principales étapes de sa création : El hombre y lo divino (1955), qu'elle mûrissait et écrivait, en dépit des adversités, depuis la Havane, et probablement depuis les années de la République à Madrid. Angel jouissait déjà, à Paris, d'un certain prestige et d'une certaine reconnaissance chez les artistes de la dite (tout court, ou seconde, ou jeune, ou nouvelle, selon les dénominations) école de Paris, où, peu à peu, on le reconnaissait comme une valeur sûre. María et Araceli habitaient Piazza del Popolo et, presque tous les jours, elles retrouvaient Angel qu'elles adoptèrent et hébergèrent comme un frère. Avec une totale insouciance, ils s'adonnaient sans penser, aux promenades et aux jeux, comme l'a raconté María Zambrano dans son portrait d'Alonso.
Une anecdote peut donner la mesure de cette atmosphère de liberté dans laquelle ils vivaient à Rome. En 1953, les éditions Plon de Paris demandent à Alonso d'organiser l'arrivée et le séjour à Rome du poète Jean Cocteau, prévus pour la Semaine sainte de 1953, pour qu'il puisse ainsi gagner quelque argent. Cocteau était célèbre en Italie, surtout depuis l'été 1953 où on lui avait décerné le prix de la critique du Festival de Venise pour son film Orphée. Alonso en parla à María, et peu avant l'arrivée de l'artiste français, elle demanda à Angel : « Ton ami Cocteau ne devait-il pas venir maintenant ? » Alonso avait complètement oublié, si bien que, en toute hâte et, aidé des amis de María, il partit à la recherche d'un hôtel confortable pour Cocteau, et surtout pour son accompagnatrice, madame Weisweiller, qui n'éprouvait pas une grande sympathie pour Alonso. C'était la Semaine sainte à Rome, et il n'y avait plus d'hôtels, rien que des curés, se rappelait Alonso, encore plus de curés que de chats dans les rues. Finalement, ils dénichèrent une petite « pension » assez modeste, près de la gare. Cocteau prit la chose avec bonne humeur, mais sa compagne de voyage ne pardonna pas à Alonso ce contretemps. Pour Alonso, Cocteau démontrait qu'il était encore l'être formidable qu'il avait toujours été, et Alonso se rappelait ces moments-là comme quelque chose de très beau. María allait se promener avec Alonso presque tous les soirs après dîner et l'après-midi aussi, après déjeuner, pour pratiquer une des dévotions que tous les amis de María de cette époque durent partager avec elle et Araceli : la recherche de rogatons dans les cuisines des trattorie romaines. Ils recueillaient les restes pour nourrir le plus de chats possible. « Une horde de chats qui surgissaient de partout et qui reconnaissaient les pas de María et d'Araceli et les suivaient comme les disciples suivent leur maître », racontait Alonso, « eux, les plus fidèles disciples de María : tous les chats de Rome ». Ces promenades avec María marquèrent Alonso à tout jamais, promenades au cours desquelles elle le conduisait à la connaissance de ses propres prémonitions et perplexités mal définies, auxquelles Cioran faisait allusion. Alonso, qui reconnaissait le caractère difficile de María, aussi difficile que le sien, était conscient de ce qu'il lui devait : « J'étais alors presqu'un enfant, et elle m'a appris à exister, à être tolérant, réfléchi, à m'affirmer ».

Ce « presqu'un enfant » qu'Alonso n'a jamais cessé d'être, avait déjà réussi à séduire, à Paris, quand il avait entre vingt-cinq et trente ans (depuis son arrivée en 1947 jusqu'à l'époque dont nous parlons), un groupe sélect de peintres, écrivains, critiques et galeristes avec qui il avait des relations de tout genre et de diverse importance. La relation la plus étroite, et à tout point de vue vitale, il l'établit très tôt, avec les peintres Nicolas de Staël (né en Russie en 1914) et Pierre Tal-Coat (France 1905), jusqu'à leur mort. Avec eux, il part à la recherche, dans la peinture, de l'essentiel de la couleur et de la texture, à partir du magistère de Matisse. Alonso se lie d'amitié avec d'autres peintres informels tels que María Helena Vieira da Silva (Lisbonne 1908), pour qui la conception de la couleur était marquée par le toucher, et son mari, ArpAd Szenes (né en Hongrie). On disait d'eux qu'ils recevaient leurs amis chez eux « comme des Franciscains heureux », telles devaient être la pauvreté et la simplicité dans lesquelles ils vivaient. La pauvreté était, entre autres, le bien que ces artistes partageaient le mieux, le plus précieux dans le souvenir, malgré tout le mal qu'il avait causé à chacun. Alonso aida même ArpAd Szenes, tous les deux très soucieux du bien-être de Vieira da Silva, à monter une école de peinture pour tous les touristes, surtout nord-américains, qui passaient quelques mois à Paris en quête d'une étape artistique dans leur vie. Szenes enseignait à dessiner le nu, et Alonso servait de modèle, corrigeant aussi les dessins des élèves. Vieira da Silva était extrêmement fragile et délicate. Elle adorait la musique de Monteverdi, et Alonso ne supportait pas de la voir souffrir. ArpAd avait des problèmes de santé, si bien qu'un jour, ils demandèrent à Angel, qui vivait tout à côté, de venir leur préparer un dîner en l'honneur d'un ami. Vieira avala de travers un morceau de steak, qu'elle avait rarement l'occasion de manger, et ils durent l'emmener à l'hôpital, sous une pluie fine mais persistante. Le destin fut trop arbitraire avec eux tous, et dans certains cas, comme celui de Nicolas de Staël, implacable et cruel : l'indifférence que suscitaient ses tableaux et leur mévente provoquèrent le désespoir qui le conduisit au suicide, à Antibes en mars 1955. Pour Alonso, ce fut un choc décisif.

Depuis quelques années, Alonso avait décidé de ne pas faire le jeu du marché de l'art et de ceux qu'il considérait comme proxénètes de la peinture : les galeries, les marchands et les musées, sauf quelques rares exceptions qui confirmaient la règle. Le mépris qu'Alonso éprouvait pour ces forces commerciales dépassait même celui qu'il ressentait pour les forces de l'ordre ou les dictateurs des mœurs. Ceux-là au moins n'exerçaient pas leur brutalité aux dépens de l'art et de la vie des artistes. En 1952, Alonso renonçait à une exposition dans la prestigieuse galerie Jeanne Bucher, ce qui aurait probablement valu la reconnaissance de son nom, qui aurait officiellement grossi les listes de l'école de Paris. En février 1944, Jeanne Bucher avait présenté l'exposition « Peintures et gouaches de Kandinsky, trois tableaux-objets de Domela, peintures et dessins de Nicolas de Staël », montée par Domela. Quand la galerie propose à Alonso sa meilleure salle en exclusivité pour exposer, à partir du 10 octobre 1952, trois grands tableaux, cinq ou six petits et quelques dessins, Staël et Tal-Coat pensent qu'il a énormément de chance, et regrettent qu'à vingt-neuf ans, l'âge qu'avait alors Alonso, aucune galerie de la catégorie de Jeanne Bucher ne leur ait proposé quelque chose de semblable à vingt-neuf ans, l'âge qu'avait alors Alonso. En partie à cause de l'opinion de ses amis, ou par instinct de fuite, Alonso s'excuse auprès de la galerie, au 53 de la rue de Seine, prétextant qu'il se sent excessivement « harcelé » et qu'il ne peut pas accepter cette invitation. Sensiblement contrarié, le représentant de la galerie lui répond qu'il le comprend et qu'il accepte sa décision et lui propose de rester cependant en contact, « sans prendre de position mentale abrupte » : « Nous avons l'un et l'autre envie et besoin de travailler avec rigueur et avec enthousiasme. Il convient de ne perdre, ni l'un ni l'autre, au milieu travers les avatars d'une existence actuellement tourmentée ».

Alonso aimait sa liberté et son amour, auquel il savait se soumettre en esclave par-dessus tout. Sa générosité contrastait, comme Cioran l'a souligné dans l'article qu'il lui consacra, avec son orgueil, et on ne comprend pas sa personnalité si ce n'est

dans cette impossible harmonie de contradictions qui coexistaient en lui avec bonheur. Qui a pu converser avec Alonso quelques minutes se rend compte de l'énorme simplicité avec laquelle il pouvait s'imposer et faire taire l'adversaire tout en s'exposant entièrement dans une attitude compatissante. Complice et dénonciateur dans la conversation, tous les principes de la loi et du langage étaient temporairement en suspens, en état de siège. Il aimait l'esprit de pérennité qui habite les clochers et les campagnes dépeuplées, inséparables de son ciel. Ses amis pouvaient compter sur lui dans les situations les plus difficiles. Un jour Staël vit un dessin d'Alonso et demanda à en rencontrer l'auteur. Alonso accéda alors à sa demande et ne cessa jamais de répondre à l'appel de son ami jusqu'au suicide de celui-ci, après lequel, Alonso et sa première femme recueillirent sa fille, Anne de Staël. Il est de notoriété publique que, pour la plupart des tableaux que Staël réussissait à vendre, son corps faisait partie du lot. Un jour, alors que Staël satisfaisait l'une des amoureuses de son art, Alonso se trouva là pour le protéger de la fureur de Françoise, son épouse, qui arrivait au même moment. Staël demanda à Alonso de prendre sa place, ainsi put-il se justifier auprès d'elle, prétextant qu'il avait prêté le lit à Angel pour un rendez-vous avec cette acheteuse. Alonso et Staël travaillaient, se promenaient, buvaient ensemble (uniquement des vins excellents), parlaient de peinture, de leur travail et de Tal-Coat. Staël critiquait Tal-Coat devant Alonso parce qu'il se servait encore de pinceaux. Il lui disait que si l'on supprimait les masses de couleurs des tableaux de Tal-Coat, il ne resterait rien. Alonso conserva toute sa vie un couteau que Staël utilisait pour peindre. Selon Alonso, il y eut une contagion révélée par le fait que Staël, dans ses dernières œuvres, reprit les pinceaux et Tal-Coat finit par employer les spatules.

Désastres V - 1991 - 197 x 115 cm - Technique mixte
Fonds Alonso – Séville (Espagne)

Alonso et Staël firent connaissance grâce au critique Patrick Waldberg, fondateur en 1937, avec Georges Bataille, Georges Ambrosino et Pierre Klossowski, d'une société secrète (issue de la dissolution de « Contre-Attaque », formée par Breton et Bataille) représentée publiquement par le Collège de sociologie. Un autre ami d'Alonso faisait partie de ce groupe, le sociologue Roger Caillois, qui invitera María Zambrano à participer au colloque de Royaumont, en 1963, sur « Les rêves et les sociétés humaines » (où l'on récompensa le travail qu'elle avait présenté « Les rêves et la création littéraire »).
Waldberg introduisit aussi Alonso dans le cercle de son ami Breton et des surréalistes, milieu qui ne l'intéressa pas spécialement. Dans le cas des cubistes, et de la peinture de Picasso en particulier, Alonso manifesta un rejet frontal. Il ne sympathisait pas non plus avec le petit cercle d'exilés espagnols vivant à Paris, à qui il reprochait d'avoir abandonné María Zambrano. Elle le réprimandait de faire ces commentaires et le forçait à croire davantage dans l'Espagne et les Espagnols, à dire « nos » quand il disait « leurs » : « María a toujours cru dans l'Espagne, déclarait Alonso, contrairement à moi : ces Espagnols, amis de María, qui vivaient et publiaient grâce à leur prestige d'exilé, qui ne faisaient rien pour elle…. » Mais Alonso éprouva une grande sympathie pour un personnage qu'il rencontra, un soir après avoir pris une bière au café de Flore. Alonso se rendait à l'Odéon lorsqu'un monsieur très élégant s'approcha de lui et, sans mot dire, ôta son chapeau et se présenta : «Tristan Tzara, dadaïste ». Alonso s'arrêta et aussi cérémonieusement lui répondit : « Angel Alonso, peintre ». Alonso accompagna Tzara jusqu'à la nuit tombante dans une promenade dantesque à travers Paris. En arrivant chez Tzara, un vagabond dormait placidement dans l'escalier. Tzara lui offrit charitablement l'hospitalité – geste qui le caractérisait, au dire d'Alonso –, et l'indigent anonyme refusa poliment son offre. « Est-ce que je peux faire quelque chose pour toi ? », insista l'aimable bienfaiteur, et l'autre de répondre, après un instant de réflexion : « Oui, est-ce que je peux donner votre adresse à mes amis pour qu'ils m'y écrivent ? ». Ce qui fut accordé. En remémorant cette anecdote, Alonso s'exclamait : « Ça, c'était Paris, c'était l'esprit du Paris d'alors ».

En 1949, Alonso était pleinement intégré à la dynamique de travail de sa génération : Staël, Tal-Coat, Szenes, Vieira da Silva… Ils fréquentaient les mêmes milieux et les mêmes personnes. En novembre 1950, un ami d'Alonso, le poète Francis Ponge, mobilisa un groupe de critiques d'art pour obliger l'administration française à ne pas livrer Alonso aux autorités franquistes qui l'avaient déclaré fugitif. Parmi les critiques qui secondèrent l'initiative de Ponge en défense d'Alonso, se trouvait Michel Leiris, personne extraordinaire, membre lui aussi et promoteur du Collège de sociologie, très proche de Bataille (la rencontre de Bataille et Lacan eut lieu chez lui). Leiris avait participé à presque tous les mouvements artistiques de Paris, du surréalisme à l'existentialisme. Ethnologue de profession, son intérêt pour le multiculturalisme, le conduisit au poste qu'il occupait en 1950, au musée de l'Homme. Un autre auteur qui manifesta son estime pour Alonso fut Pierre Descargues, critique d'art du journal Arts. Descargues avait introduit Alonso au Salon des jeunes peintres organisé par la galerie Arts en février 1949, ce qui fit que son œuvre commença à susciter l'intérêt de critiques et des artistes notoires. La menace d'expulsion qui pesait sur Alonso était due à sa condition de réfugié espagnol en France. Alonso ne parlait jamais de sa vie avant 1947. C'était comme si cette date représentait pour lui une coupure radicale qu'il ne laissa jamais cicatriser. Bien que conscient d'être espagnol et du Nord, Alonso ne désirait pas se réconcilier avec ses origines, parce qu'en réalité il n'en avait pas besoin. Il était toujours dans ses origines – et ses origines étaient en lui –, il s'initiait,

il s'instruisait à tout moment, comme son cher Matisse, dont on ne sait presque rien non plus de sa prime jeunesse. Les cicatrices brutes qui apparaissent dans le noir des derniers tableaux d'Alonso, surtout dans Désastres, ou entre les masses du blanc et du noir, ou dans les traces les plus subtiles entre les masses de couleurs, n'uniformisent pas la présence et la lumière, elles ne la fragmentent pas non plus, elles sont là, exprimant, verbalisant la lumière, avec la force d'une mémoire pure qui rejette les souvenirs. « J'ai seulement la mémoire de la couleur », me décréta-t-il un jour où ma maladresse tentait de l'obliger à poursuivre l'artifice des souvenirs. Comme l'oreille absolue de certains musiciens qui reconnaissent les notes sans avoir besoin de les comparer. Alonso possédait une vision absolue, capable de reconnaître, en approximation infinitésimale, la pureté exacte du ton visuel, et aussi verbal et musical, de chaque couleur. María Zambrano mentionnait un projet d'Alonso dans une lettre : écrire une Éthique musicale à partir de l'expérience de sa peinture. Quand Alonso découvre la couleur noire, au début des années soixante, il se produit une nouvelle coupure nette et définitive avec le passé. Il recommence à s'initier à chaque instant, et à reprendre indéfiniment, sans illusion de progression, la recherche plastique, parfois plus sculpturale que picturale, des couleurs absolues.

Dans la peinture d'Alonso de l'été 1950, pendant un séjour à Aix-en-Provence, peu avant de recevoir l'invitation de Jeanne Bucher, prédominait déjà le sens lyrique de la couleur et du matériau, auquel son esthétique tend ouvertement depuis lors. À son arrivée à Paris, Alonso avait occupé un petit atelier, rue Bernard-Palissy, qu'il abandonna bientôt pour celui de la rue Vercingétorix, tout près de l'atelier de la rue Brézin où Tal-Coat s'était établi en 1945 et qu'Alonso occupa à partir de 1982 jusqu'à sa mort. Rue Vercingétorix, Alonso travaille et expérimente de nouvelles techniques et perfectionne des formules de pigmentation, à la recherche de son propre moyen d'expression. Il y reçoit ses amis peintres et écrivains qu'il fréquente le plus : Francis Ponge, René Char, Cioran, Eugène Ionesco, Roger Caillois, Jeannine Worms, Pierre-Jean Jouve, Jules Supervielle, Yves de Bayser, Yves Bonnefoy… L'hiver 1954 à Vercingétorix, peu avant Noël, Alonso reçoit la visite de Staël, installé à Antibes depuis septembre et qui avait travaillé intensément, peignant la mer, le port, des natures mortes et des nus. De passage à Paris, il désirait voir le travail d'Alonso : des cercles noirs qu'il peignait sur le ciment du sol. Alonso aimait beaucoup pratiquer ce genre de peinture. Staël accepta le défi et se mit à dessiner des pommes. « Quelle différence y a-t-il entre mes pommes et tes cercles ? », lui demanda Staël. « Tes pommes ne peuvent qu'imiter la couleur », lui répondit Alonso. Cette nuit-là, ils sortirent dîner. Staël voulait inviter Alonso dans un grand restaurant. Ils partirent dans la fourgonnette Citroën de Staël, chargée comme toujours de toutes sortes de toiles, couleurs et matériaux de travail, vers un endroit où, malgré l'heure tardive, Staël savait qu'ils seraient servis. Dans le restaurant, tous, du portier au maître d'hôtel, traitaient Nicolas avec une déférence qui surprit son ami Angel. Ils burent le meilleur vin. À la fin du dîner, Staël déclara qu'il n'avait pas d'argent pour payer. Il régla le problème de l'addition à sa façon et les deux amis abandonnèrent les lieux. Ce fut leur dernière rencontre.

En 1955, Alonso décide d'exposer son œuvre à la galerie d'André Schoëller qui représenta aussi à Paris, Fautrier, Rebeyrolle, Messager, Duvillier, Gnoli et Arroyo, entre autres. À cette époque, le matériau de ses tableaux devient plus dense et plus intense. Il découvre et développe de nouvelles techniques qui lui permettent de se diriger directement vers la tension entre le matériau et la couleur dans la peinture, de ce dont il est de plus en plus conscient. Alors apparaît le pigment de ses ocres, blancs et noirs, qui vibrent sur la toile comme des minéraux. Alonso fait de longs séjours à la Laurencie, dans le Limousin, où il cherche de nouvelles voies. En 1958, il travaille avec les feuilles, les pommes, les troncs, les branches obsédé par les aspects multiples des sensations végétales. Il parle beaucoup avec Tal-Coat, qui, lui aussi, expérimente constamment. Ce rapprochement de la nature le pousse à s'installer dans une petite propriété de Genainvilliers, la ferme de la Chapelle, près de Chartres, où il donne à son œuvre une orientation définitive après une grande révélation : la couleur noire. À partir de 1960, pendant plus de vingt ans, Alonso se tient pratiquement à l'écart du marché. Il se consacre à la peinture comme une exigence spirituelle, en contact permanent avec la terre et la nature. Il cherche dans les grands espaces des terres cultivées, dans les lignes du paysage, dans les grands ciels et vastes champs de la Beauce, qui lui rappellent - et María Zambrano était du même avis - ceux de Castille. Il ne savait pas exactement ce qu'il y avait dans ce monde naturel où la lumière, la plénitude et le vide matériel, les sensations corporelles, la lassitude et le repos se fondaient en une harmonie plastique qui s'imposait dans sa peinture. Un matin très tôt, presque au point du jour, Alonso fut réveillé par l'odeur de la fumée des champs brûlés. Il va jusqu'à la grille de la ferme de la Chapelle et voit que le feu avance vers la maison. Au début il prend peur, puis réalisant que ce ne sont que des travaux des champs, il reste jouir du spectacle. Quand le feu s'éteint, c'est la vision absolue : la terre noire, comme un tapis, il n'avait jamais rien vu d'aussi beau de sa vie. « Quelle insignifiance, la peinture ! », pense-t-il, et il commence à parcourir les champs noircis et à entasser de l'herbe brûlée et du charbon. Il prend des sacs et y met des cendres sans y toucher. Les formes, le squelette végétal, restaient intacts ; le feu a détruit les corps sans décomposer leur silhouette. C'est ainsi que tout a commencé pour Alonso. C'est la période initiale, vers 1963, des grands charbons et des grands espaces de boue ou de terres brûlées, où toutes les possibilités de la couleur noire brillent, vibrent, du sec à l'humide, du plus lumineux à l'obscurité la plus dense.

Alonso vit ces années-là émerveillé par le travail de la terre. Ses premiers enfants naissent. Il participe à la fécondité naturelle qu'il transpose dans ses tableaux. María Zambrano est présente dans cette renaissance artistique et personnelle de son ami. Elle lui écrit souvent. À la fin de 1961, invitées par Alonso, María et Araceli viennent passer quelque temps avec lui et sa famille à la ferme de la Chapelle. Angel travaille en solitaire et vit dans sa pauvreté essentielle, tout comme María. Pour tous les deux, c'est à nouveau la culmination et l'ouverture d'une éclatante étape créative. María écrit, dans la grâce de ce bonheur partagé, une grande partie de son livre El sueno creador (1965), dans le refuge de la ferme de la Chapelle, contemplant les mêmes aubes, la même aurore qu'Alonso. Ils essayent tous les deux d'exprimer le « sentiment originel » que leur révèle le contact avec la nature à l'état pur. À cette période, leurs vies sont plus que parallèles. María marchera finalement sur les pas d'Angel, mais par un autre chemin. En septembre 1964, elle quitte Rome (d'où les voisins forcèrent les deux sœurs à partir avec leurs chats) pour les bois du Jura français, à La Pièce, comme Alonso l'avait fait de Paris au hameau Genainvilliers. Après cette nouvelle séparation, la nostalgie intensifiera au maximum la dépendance qui existe entre eux. En novembre 1966, María Zambrano, depuis longtemps sans nouvelles d'Alonso, après avoir essayé en vain de le joindre par téléphone à la ferme de la Chapelle, lui écrit : « Nous avons besoin d'avoir de vos nouvelles, c'est une joie qui nous manque et, de temps à autre, l'angoisse est inévitable. Les ermites sonnent la cloche pour annoncer qu'ils sont vivants, éveillés et qu'ils prient pour les autres… Aujourd'hui je me sentais très abattue, je me suis souvenue de ta confiance en moi et j'ai repris goût à la vie. Je tiens à ce que

tu le saches ». Alonso travaillait sans répit, c'est pourquoi il ne s'était pas rendu à La Pièce, et il ne s'y rendra jamais, malgré l'invitation de María, l'été de 1965. La terre, la paille, le minéral, les végétaux calcinés sur des surfaces de bois, de carton et de papier, voilà les matériaux qu'il utilise le plus. Après d'interminables expérimentations, il perfectionne le moyen de donner à ses couleurs les textures qu'il recherche, et il met au point la technique de manipulation et fixation du matériau, dans chaque cas imposé par l'invention esthétique du tableau. La couleur noire lui permet de revoir pour la première fois la réalité et la peinture. Il dessine sur du carton des cieux noirs, avec un point de référence, noir également. Sous les ciels, il ne dessine rien. Alonso crée sur le néant et le vide. La peinture devient mère matérielle. Déméter, la mère, représentée dans le monde romain et le monde islamique comme étant la pierre noire, comme ces pierres noires qui habitent les ciels noirs d'Alonso, vestiges et pronostic d'une révélation maternelle, matérielle du divin. Pierres noires qui ouvrent des traces noires dans le vide et dessinent le vol des hirondelles, la vie des cieux.

Alonso partage ses expériences de la peinture presqu'exclusivement avec Tal-Coat. Ils voyagent tous deux, surtout dans le sud de la France, et passent ensemble de longs séjours. Quelques fois ils échangent des idées sur leur travail en compagnie de l'écrivain Henri Maldiney, auteur d'une étude importante sur la peinture de Tal-coat, publiée en décembre 1949 dans la revue Temps modernes. À partir du noir, mais sans jamais l'abandonner, Alonso reprend sa recherche de la couleur pure. Il y a longtemps qu'il savait que le plus grand ennemi de la couleur, ce sont les couleurs que l'on produit industriellement. Face au vert que produit le frottement d'une pomme, d'une feuille ou d'un citron, la peinture ne peut pas entrer en compétition. La peinture conventionnelle ne peut que reproduire la couleur qu'il y a sur le marché ou ses fondus. L'intensité et la texture du vert-citron ne pourraient se trouver dans aucun magasin de peintures. Alonso progressait dans l'expression de l'être de la couleur : son corps et sa force libres de tons simulacres. Il commence par rejeter la couleur comme effet visuel pour rechercher sa vérité. La couleur est un pays, un paysage, comme celui de Genainvilliers, aux nuances infinies. Quand Alonso travaillait le jaune il regardait le citron, la poire, la vie de la couleur dans ces peaux naturelles. C'est là que se trouvait la couleur absolue : « Prenez une poire, lisez-la, touchez-la, nettoyez-la et un éclat en ressort qui est inimitable ; c'est cela la couleur ». La couleur est obscène. Elle veut être touchée, enlacée. La contemplation – la présence et la figure – ne suffit pas. Alonso infligeait à ses tableaux des épreuves difficiles. Il progressait grâce à l'erreur. Il sortait de son atelier avec les noirs, les exposait au soleil ou à l'ombre d'un arbre, pour voir comment une mouche s'y promenait, se glissait dans ce recoin et reprenait son vol. La grande épreuve de la couleur, ce qui détermine sa vérité, est la multiplication infinie. Chaque millimètre doit être différent du suivant, plus pur et plus intense que l'autre. Le regard doit sentir l'existence de la couleur, comme il reconnaît l'existence du noir dans l'infinitude de nuances de la couleur de la mouche. Tout contribue à cette existence et à une extériorité unique : pigments, matériaux, texture, format et limites de la surface de couleur. L'être de la peinture se calcule dans la lumière, la réalité et le mouvement de la couleur dans le tableau. Alonso s'intéresse aux peintres qui, tels Turner ou Goya, en arrivent à cette conviction radicale. Il vaut mieux se passer de tout ce qui n'est pas essentiellement couleur : « omission totale ». La couleur dépasse le tableau, déborde les cadres, efface ou ne tient pas compte des supports. La couleur c'est le tout : cadre, support, matière et figure. Et le peintre atteint sa propre réalité dans l'invention de la couleur. Ce n'est que de cette manière qu'il obtient l'autorité nécessaire pour l'appliquer. Le peintre doit travailler avec la conscience déterminante du médium dans la peinture. L'instrument doit être créé par l'artiste, tout comme l'œuvre. La gamme de couleurs ainsi créée et utilisée par Alonso dans sa peinture passera par le rouge, le vert, le jaune, le bleu, l'orange, le marron et surtout le blanc et le noir.

Alonso est absorbé par son travail. À Paris, quelques peintres qui n'ont plus de ses nouvelles pensent qu'il est mort. En 1967, entre octobre et novembre, Alonso doit prendre une décision délicate et demande à María Zambrano dans quels termes il doit le faire : renoncer à la nationalité espagnole. Le sentiment profond que María a pour l'Espagne, hérité de son père et de ses maîtres, qu'elle a cultivé elle-même et qu'elle a scellé par son compromis intellectuel et politique avec la République jusqu'à la fin de la guerre, la porte à essayer de le convaincre de revenir sur sa décision. María Zambrano lui envoie sa « Lettre sur l'exil », publiée en 1961 dans la revue Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura, qui était éditée par les cercles d'exilés espagnols à Paris. Le destinataire de la lettre était l'Espagnol de la nouvelle génération, qui n'avait pas l'expérience de l'exil ni de l'Espagne abolie par les vainqueurs de la guerre. Alonso appartenait à cette génération, mais lui, qui n'était pas enclin aux résignations, était plus proscrit que María elle-même.

Ce qui à l'origine est un appel direct pour qu'il rectifie son attitude, et prenne sur ses épaules la croix d'être espagnol « nous qui sommes sur la croix, nous ne pouvons pas nous en sortir, nous en défaire », devient, dans une seconde lettre, un geste d'amoureuse compréhension et d'exaltation de l'attitude inébranlable d'Alonso, qui ne tient pas compte de la prière de María : « Je sais qu'en renonçant au passeport de notre pays, tu lui remets, tu lui donnes tout ce que là-bas, ils te permettent. C'est un acte de foi pur. C'est la pureté incorruptible qui anime ton âme, qui par-là se manifeste. Tu veux t'unir à la solitude, boire jusqu'à la lie cette solitude dans laquelle nous laisse l'Espagne, sans mélange, sans palliatif. La solitude est amour, notre patrie ! Angel et María ont une expérience bien différente de la guerre civile et de la vie espagnole. Sur ce sujet, les vingt ans qui les séparaient étaient un abîme infranchissable. Alonso avait treize ans quand la guerre a éclaté et il dut passer par une adolescence, une éducation et un service militaire qui le rempliraient de perplexités et de contradictions absurdes, comme celle d'être, par sa condition d'Espagnol, tout ce que l'on devait être dans les années quarante en Espagne. Il est difficile que María, qui surmonta en compagnie de sa génération la dictature de Primo de Rivera, avec presque autant d'aisance que si c'eut été une compétition sportive, puisse réellement imaginer cette autre façon d'être, contraint, sans perspective et sans horizon, par la nationalité. C'est à partir du moment où il se détacha de sa mauvaise patrie – sa malchance – qu'Alonso commença à se donner et à être à lui seul toute la patrie qu'il n'avait pas eue. Sur ce sujet des patries, Angel m'avait dit que, si à un moment donné il fallait s'identifier avec un endroit, ce serait avec la ferme de la Chapelle, où précisément il vivait lorsqu'il renonça à dépendre administrativement du régime franquiste. Je crois que ce n'est pas par hasard que, à la fin de la lettre dans laquelle María fait l'éloge de la pureté incorruptible d'Alonso, elle ajoute une note, dans un encart (qui ressemble plus à une carte, à un plan ultra simple de la ferme d'Alonso), où elle évoque son appartenance à la même patrie qu'il se donna lui-même et de laquelle María obtint la nationalité : « J'écris presque toujours ou toujours à la ferme de la Chapelle. Peu importe qu'on y soit ou pas, ou même qu'elle n'existe plus : elle va bien au-delà. En 1969, vers le milieu de l'année, María retourne à Paris et à la ferme. Elle a alors l'occasion de connaître Tal-Coat et le travail qu'Alonso était en train de réaliser. Angel et María sont concentrés chacun sur sa propre œuvre et sa propre vie, dans un même

Jaune avec traces verte et jaune
1993 - 120 x 120 cm - Technique mixte - Fonds Alonso – Séville (Espagne)

voyage sans retour vers les sources de la lumière. Marisa est en train d'écrire Claros del bosque et elle en est aux balbutiements de son livre sur L'Aurore.
Alonso est descendu aux enfers pour délivrer son Eurydice : la couleur. À la mort d'Araceli Zambrano, survenue le 20 février 1972, la relation entre les deux entre dans un véritable royaume d'ombres. Avant leurs retrouvailles en 1987, María n'écrit qu'une seule fois à Angel, en novembre 1979, pour lui parler de ces ténèbres dans lesquelles ils travaillent et survivent tous les deux. « Cette obscurité qui irradie une faible clarté difficile à percevoir ; cette clarté, qui dépend uniquement de l'obscurité, commence à apparaître, naît de ce que l'on ne peut pas effacer ».

Dans les années soixante-dix et quatre-vingt, Alonso travaille patiemment à son œuvre définitive. Il domine la matière et la technique dont il s'est doté lui-même et à travers lesquelles il réussit à donner corps aux couleurs qui l'obsèdent le plus. Dans l'application de la couleur, Alonso joue avec la dureté et la texture de la matière ; il introduit des éléments qui font référence au paysage de Genainvilliers, au travail des paysans ou au geste de l'artiste fixant la couleur sur la toile. De là, que parfois il laisse sur la toile la spatule ou le petit morceau de bois qu'il a employé pour étendre la couleur. Au printemps 1982, Alonso expose à la galerie Cahiers d'Art. Ce sont des tableaux sur lesquels il incorpore à la couleur d'autres éléments qui s'y superposent. Entre 1986 et 1989 il expose en trois occasions à la galerie Jacques Barbier de Paris et en 1992, la galerie Sapone de Nice présente la série Désastres. Après cette série, Alonso ne travaillera que sur le noir et sur le blanc. De graves ennuis de santé obligent Alonso à vivre en reclus, dans son atelier de la rue Brézin, les dernières années de sa vie. À son grand regret, il doit renoncer à aller à Genainvilliers et par contre il doit effectuer des séjours à l'hôpital Laennec où il écrira en mai 1989 le poème Beauté Cadavre, fondé sur des écrits antérieurs.

Cette situation ne l'empêche pas de travailler, au contraire, il se consacre avec force à son œuvre. Il n'arrête pas de travailler sur le sentiment de cette lutte mortelle entre sa santé qui l'abandonne et l'œuvre qui s'ouvre à lui ; il en résulte ces puissantes toiles en vert, jaune, orange et blanc des dernières années ainsi que les deux dernières séries, l'une en noir sur le bois et l'autre en noir et blanc qui, terminent son œuvre. La texture s'est purifiée au maximum, et la couche de couleur est devenue poreuse et subtile. Dans les derniers tableaux de petits formats, le noir s'ouvre comme un pétale vivant pour dévoiler le blanc, et le blanc soutient avec la fermeté du sol ou de la pierre l'apparition du noir. Les deux couleurs s'identifient dans leur antagonisme profond. Dans le noir et dans le blanc, l'obscurité irradie cette clarté ténue « qui dépend uniquement de l'obscurité ».

Alonso ne voulut pas revenir en Espagne bien qu'il fut tenté de le faire et il semble que sans ses problèmes de santé il aurait fini par y venir. « Oui, j'irais bien en Espagne voir María » dit-il en une occasion. Il aurait bien aimé retrouver cette Espagne dont María Zambrano était le porte-drapeau et le représentant et qu'elle lui avait fait partager par moments. Lors de l'été 1976, María Zambrano me dicta un texte très bref qui avait pour titre : « Angel Alonso, un Espagnol qui nous manque ». Dans celui-ci elle formulait l'invitation à laquelle Alonso paraissait pouvoir répondre : « Il était ainsi, un de ceux qui nous manquera toujours… je ne peux rien te reprocher ». Quelques Espagnols, résidents ou de passage à Paris, lui rendirent visite et l'amenèrent à faire connaître son œuvre en Espagne. Francisco Jarauta fut l'un de ceux-là et son obstination pour faire venir en Espagne - et ensuite de la présenter en France - une sélection de tableaux de son époque de maturité, à partir des années soixante, ne cessa jusqu'à son aboutissement. Alonso donna son accord et prêta sa propre collection. Alonso se réjouit également beaucoup de la visite de deux autres Espagnols, poètes, qui avaient eu une amitié fraternelle avec María Zambrano : José Miguel Ullan et José Angel Valente. Ullan dédia à Alonso la seule nécrologie parue en Espagne dans laquelle il retraçait les traits essentiels de la figure du peintre dans son atelier : « Assis dans un fauteuil, s'amusant avec ses silences, Alonso - fragile et ironique, les yeux bleus et les cheveux blancs - laissait apparaître une âme souffrante et l'humeur d'un désespéré ». Alonso demandait ce que les uns et les autres faisaient en Espagne. Il était inquiet de penser que certaines voix qu'il avait admirées, comme celle de son contemporain et compatriote José Hierro, avaient cessé se faire entendre, alors qu'il les considérait si indispensables. « Pour celui qui une fois a exprimé quelque chose, se taire est toujours une erreur et surtout c'est impossible », disait Alonso. « Même quand il n'y a plus rien à dire, il faut exprimer ce rien. Ces voix qui se taisent pendant des années et des années, je ne peux pas y croire. Je me dis, oui, nous ne les entendons plus, mais elles continuent ».

Juan Carlos Marset

LE PARCOURS
DE L'EXPOSITION

NOIRS

« Le noir amortit la lumière » (René Descartes)
« Plus je vais, plus j'aime le noir » (Auguste Renoir)
« Le noir est une couleur de lumière » (Henri Matisse)
« Le noir ouvre à la contemplation » (Aurélie de Nemours)
« Le noir : c'est vrai, c'est dur, c'est sans compromis » (Sean Scully)

COULEURS

Angel Alonso allume la couleur et la travaille dans sa texture. Chaque toile dans sa nudité même, sous la matière étale fait fondre la couleur qui emporte tout. Les tonalités larges et éclatantes puissamment arrimées et architecturées semblent porter en elle leur lumière.

« Rien n'est plus concret, plus réel, qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface » (René Drouin)
« La peinture est un lieu de couleurs » (Angel Alonso)

« Les couleurs sont des fruits. Les couleurs sont des saveurs. Les couleurs sont obstinées, elles écarquillent l'œil » (Angel Alonso)
« La couleur est une nécessité vitale. Son action n'est pas décorative. Liée à la lumière, elle devient intensité » (Gilbert Feruch)
« Angel Alonso cherche la couleur telle qu'elle est et non telle qu'elle nous apparaît. Une couleur d'une telle vérité qu'elle s'affranchit des strictes limites du cadre » (Françoise Magny)

MATIERES - MATERIAUX

Il y a les matériaux venus du sol ou de l'atelier indistinctement mêlés, posément travaillés. Il y a les griffures, les aspérités de la texture, les éruptions et les irruptions provoquées, les bords un peu rongés qui placent la représentation derrière l'écran de la surface picturale.
Comme si à jamais la peinture était vouée à la matière.

« Ah cette matière ! Ils seraient bien attrapés si je peignais lisse » (Nicolas de Staël)
« Angel Alonso cherche dans la matière même ce véhicule qui hissera l'émotion au niveau de la toile » (Gilbert Feruch)
« C'était des cailloux mais moi j'appelle ça des pierres » (Samuel Beckett)
« La peinture s'ancre dans la matière où elle trouve son refuge » (Anne Malherbe)

Sans titre - années 70 - 80 - 132,5 x 90 cm
Technique mixte sur bois - Collection particulière (France)

REGARDE

Angel Alonso titre rarement ses œuvres. Certaines séries portent un intitulé commun : RAPACES, ENFANCE, DÉSASTRES, SOWETO… et parfois un numéro ; d'autres sont liées à un évènement : AUBE - NUIT - PARTAGE et peuvent être dédicacées au dos ; d'autres rappellent la composition et/ou le matériau constitutif de l'œuvre : TRACÉS 3 CHARBONS, TERRE ET REPÈRES, TERRE ET PAILLE, NOIR TRACES BOIS, PINCES…

Pour Angel Alonso titrer et dater ses toiles n'a guère d'importance, une convention de plus. Comme s'il craignait que les mots, si volatiles, et les chiffres, si définitifs, ne déforment, ne trahissent ou n'empêchent de regarder.

Comment en être surpris quand on découvre sur ce carton noirci cette inscription à la craie blanche tracée de sa main : « Pérennité fait gaffe » ou quand il émet ce propos : « Il n'y a pas de bon ou de mauvais peintre, il n'y a que des nuls ou des imbéciles pour applaudir ».

Pour Angel Alonso l'image n'est rien si c'est le commentaire qui doit lui donner sens.

Peut-être faut-il avec cette œuvre exigeante jusqu'à l'intransigeance suivre le conseil de Georges Perec mis en exergue de La vie mode d'emploi : « Regarde de tous tes yeux, regarde ».

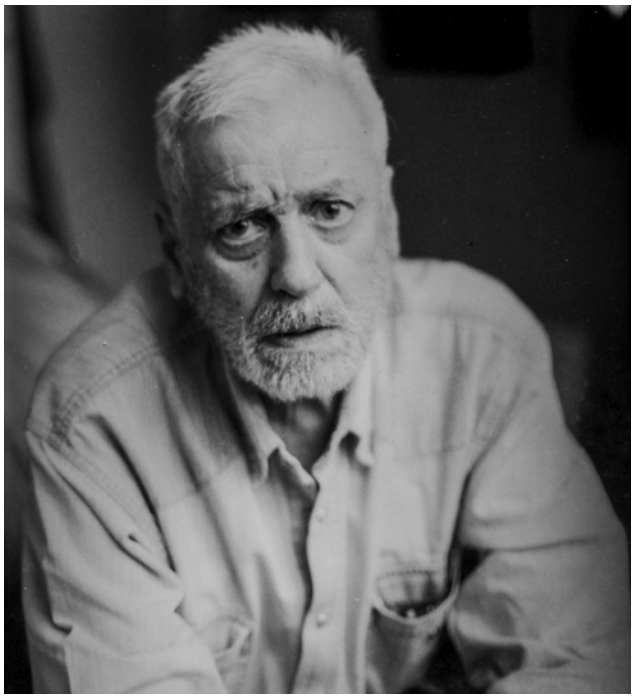
Formule pas si éloignée de celle qu'Angel Alonso adresse à son amie la philosophe María Zambrano : « La force nous vient de la limpidité du regard ».

« Que le peu de temps
Qui me reste soit art
Que ma solitude
Soit art
Que mon dehors
Soit art
Que je puisse mourir
Art
Et si la notoriété veut
Encore
Me contraindre
Me défaire
Me voler cette forme
Par des devoirs
Par des biens
Par des sentiments
Alors
Je me tuerai »
(Angel Alonso)

Sans titre - technique mixte
(charbons) - Fonds Alonso - Séville

BIOGRAPHIE
ANGEL ALONSO (1923-1994)

Né à Laredo, en Cantabrie, le 4 mars 1923.



Entre 1938 et 1939, Angel Alonso est arrêté, incarcéré et condamné à mort après la prise de Bilbao. Sa famille dépose un recours en grâce, accepté. Il retourne chez lui mais quelques mois plus tard, est de nouveau arrêté pour désertion, n'ayant pas effectué son service militaire. Il est alors déporté sur l'île de Fuerteventura. Il s'évade puis, après une période de clandestinité, gagne, en 1947, la frontière française. Il quitte alors définitivement l'Espagne pour rejoindre Paris. Ces années de prison seront l'un des fondements de son amitié indéfectible avec María Zambrano, elle-même réfugiée politique, qu'il connaîtra dès le début des années 1950.

Une série de rencontres heureuses et d'amitiés orientèrent la première étape de son travail : Vieira da Silva, Árpád Szenes et surtout Pierre Tal-Coat et Nicolas de Staël. Guy Dumur dans Nicolas de Staël, le combat avec l'ange, évoque : « Il [de Staël] se lie avec des gens connus. Georges Braque, en premier, qu'il voit régulièrement, André Lanskoy, déjà nommé, un jeune peintre espagnol, Angel Alonso ».

En 1950, il se voit menacé d'extradition vers l'Espagne franquiste par les autorités françaises. Un comité de soutien s'organise, constitué entre autres par Michel Leiris, Francis Ponge, Henri Calet ou encore Pierre Descargues. Il n'obtiendra la nationalité française qu'en 1971 grâce au soutien de son beau-père, Roger Rigaud, ancien vice-président du Conseil de Paris.

En 1952, Alonso préfère renoncer à l'exposition de ses toiles à la prestigieuse Galerie Jeanne Bucher.

En 1955, il expose à la Galerie André Schoëller, qui à cette époque représente Rebeyrolle, Fautrier, Messagier, Duvillier, Gnoli, Arroyo, etc. À partir de cette exposition ses matériaux deviennent plus denses.

En 1956, il s'installe à La Laurencie, dans le Limousin, jusqu'en 1961. C'est là qu'Alonso commence à approfondir le travail sur la matière et le paysage.

En 1962, il découvre les paysages de Genainvilliers où il décide immédiatement de vivre et de travailler, y trouvant une inépuisable source d'inspiration et de renouvellement. Il y fait construire son atelier.

À partir de 1960 il développe ses plus importantes recherches sur ce qui pourrait constituer un triptyque de la terre, du charbon et de la paille auxquels il mêle parfois la brique pilée et la pierre. Il commence la série des grands tableaux noirs composés à partir de poudre de charbon, de végétaux brûlés, de paille, de feuillage, de terres.

En 1972, il fait paraître sous pseudonyme (A. Genainvilliers), un long texte poétique, *Qui a tant intrigué les terrestres, dans la revue La Délirante, no 4/5*. Avec *Beauté Cadavre et L'Âme noire et la Peinture*, Lalaurencie Éditeur (édition posthume, 1996), il s'agit de l'une de ses très rares publications alors qu'il n'a cessé d'écrire, poussé par la même nécessité et avec autant de rigueur et d'invention que dans son travail pictural.

À partir de 1982, Alonso s'installe au 7 de la rue Brézin, atelier de son ami Pierre Tal-Coat que ce dernier met à sa disposition. Il alternera longtemps les séjours à Genainvilliers et rue Brézin avant de s'y installer définitivement au début des années quatre-vingt-dix.

Un an plus tard, il expose à la galerie Cahiers d'Art. Dans ces travaux, la couleur constitue le paysage même. Avec une maîtrise exceptionnelle des matériaux, il n'hésite pas à inventer ses rouges, verts, jaunes, oranges… qui jaillissent de la surface poreuse de ses tableaux.

Entre 1986 et 1989 la Galerie Barbier l'expose à plusieurs reprises.

En 1987, Juan Carlos Marset, intellectuel et universitaire espagnol, proche de María Zambrano, rencontre Angel Alonso à l'occasion de ses recherches sur la philosophe et prend la mesure de l'importance capitale du travail d'Alonso. Une grande rétrospective est alors mise en œuvre en Espagne, où l'intégralité de l'atelier d'Alonso est transporté pour l'organiser.

La série *Désastres* exposée en 1992 à la Galerie Sapone de Nice, constitue l'aboutissement de sa dernière recherche.

La mort brutale d'Angel Alonso à Paris le 20 décembre 1994 transforme cette rétrospective en hommage sous la forme d'une exposition. Elle aura lieu en France, à l'Institut Cervantès (Paris, 1996), et en Espagne à la Fundación Marcelino Botín (Santander, août-septembre 1996), Círculo de Bellas Artes (Madrid, janvier 1997).

En 2009, le musée Reina Sofía (Madrid) achète un nombre important de ses œuvres tandis que l'État espagnol reçoit ses archives (écrits, correspondances, documents), avec en perspective la création d'une fondation à Santander.

L'AR[T]SENAL

L'Ar[T]senal, nouveau Centre d'art a été inauguré le 20 septembre 2012 à Dreux.
Centre d'art exemplaire pour sa collaboration entre le Conseil général d'Eure-et-Loir et la ville de Dreux, mais soutenu aussi par la Région et la Direction régionale des affaires culturelles, l'Ar[T]senal accueille toute l'année des expositions et aide à faire connaître les arts sous toutes leurs formes.

L'Ar[T]senal présente du 18 octobre 2013 au 16 avril 2014, une nouvelle exposition consacrée à l'artiste ANGEL ALONSO. L'artiste drouais Michel Talata est le premier à avoir investi les lieux avec l'exposition « Harki Ikrah » (20 septembre 2012 - 6 janvier 2013), suivie des expositions « Marc Garanger, chemin faisant » (23 février - 14 avril 2013) et « Estampe dans la ville » (4 mai - 25 août 2013).
Situé dans le centre historique de Dreux, dans l'ancien Arsenal des pompiers réhabilité par le Conseil général, il s'inscrit dans une démarche volontaire du Département d'amener la culture au plus près des habitants et d'aider à une éducation artistique ouverte et diverse.
Édifiée entre 1902 et 1903, la partie centrale de ce bâtiment servait à son origine de remise pour le matériel des pompiers. Elle a été classée monument historique. Les deux ailes latérales ont été créées lors de sa transformation en marché couvert dans les années 60. L'ensemble revisité et aménagé par l'architecte Jean-Michel Poisson offre désormais une surface d'exposition (700 m2) de grande qualité du fait même de la diversité et de la modularité de ses volumes constitutifs.

LES RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

L'Ar[T]senal
Centre d'Art Contemporain
Place Mésirard
28100 DREUX
Tél. : 02 37 38 87 51

Ouvert du mardi au dimanche de 14h30 à 18h30.
Fermé le lundi.

Entrée gratuite.

l'ar[T]senal
DREUX • EURE-ET-LOIR

Ville de Dreux

Eure & Loir
CONSEIL GÉNÉRAL
WWW.EURELIEN.FR

CONTACTS PRESSE :

XAVIER CHÂTELAIN
Conseil général d'Eure-et-Loir
Tél. 02 37 20 12 00 / Port. 06 71 28 94 25
Mél. xavier.chatelain@cg28.fr

CATHERINE EGASSE
Conseil général d'Eure-et-Loir
Tél. 02 37 84 15 07
Mél. catherine.egasse@cg28.fr